



TITLE:

能の音楽の伝授 一身体的な繰り
返しと「ことば」一

AUTHOR(S):

藤田, 隆則

CITATION:

藤田, 隆則. 能の音楽の伝授 一身体的な繰り返しと「ことば」一. 人文
學報 2002, 86: 295-309

ISSUE DATE:

2002-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/48587>

RIGHT:

能の音楽の伝授

— 身体的な繰り返しと「ことば」 —

藤 田 隆 則

はじめに

1. 伝授研究の問題点
2. 参与観察から
 - 2-1. 繰り返し — 伝授の基本となるもの
 - 2-2. 繰り返しに加えられてゆくもの — 「ことば」
 - 2-3. 伝授の現場から
 - 2-4. そのまとめ
3. インタビューおよび文献調査から
 - 3-1. 「ことば」の機能
 - 3-2. 名目相伝
 - 3-3. 名をさらに隠すこと
4. 結びにかえて — これまでの「秘伝」論を批判する

は じ め に

媒介事象のひとつとして、日本の古典芸能の能の音楽における「伝授」をとりあげたい。「伝授」ということばは、特定の技術が特定の師弟関係において伝えられることを意味している。類似のことばに「伝承」があるが、こちらには音楽が通時代的に伝えられてゆくことの全体といった意味をこめておきたい。「伝授」のほうを「伝承」の中的一部分とみなすのである。

1. 伝授研究の問題点

演奏の技術を学習し、それを後世に伝えてゆくことは、日本の伝統音楽にとっては何よりも大切な活動であると考えられている。もちろん伝統音楽とはいえ、パフォーミング・アーツとしての側面をもつものであるかぎり、コンサート（興行・公演）といった活動が大切であることはいままでもない。しかし、演奏技術を伝えるということが活動の第一であるとする人も

多いはずだ。たとえば、コンサート活動を継続することと、有能な弟子を育てることと、どちらかを選べといわれるならば、伝統音楽の世界では後者を選ぶ人が圧倒的に多いのではないだろうか。前者を選ぶ人にとってさえ、演奏技術の伝授は切り捨てがたい重要な活動のひとつであることにちがいはない。ここではその伝授の現代の姿に焦点をあてて、特質を明らかにする。

その重要性にもかかわらず、伝授の行為に焦点をあてた研究は、これまでにまったくなかったといってもよい。理由はいくつかあるだろう。まずは、テーマとして関心が向けられないことがある。もっとも、伝授ということが、集中的にとりあげられた業績として思い起こされるのは、文化史家の西山松之助氏による『家元の研究』（西山 1982）であろう。西山氏の研究は日本の文化に独自のものであるとみなされる伝承組織「家元制」を歴史的な発達・展開にそって論じたものであるが、氏の家元制にたいするまなざしは、じつに冷たい。どうしても前近代的な制度が現代社会に残存しているのか、といったいわば好奇のまなざしに貫かれている。西山氏の研究の中では、家元制度の経済的な側面が強調された。その分、家元制度の中でおこなわれる伝授行為が実質をとまなわない空虚なものであるという印象が、読者にはうえつけられてしまう。研究がそれ以上深められなかったのも当然といえば当然である。

第二には、伝授行為を研究するさいの、実際的な困難さがある。伝授は、最初に述べたように師匠と弟子という閉じられた関係の中で成立する行為である。そこでの実態を明らかにするには、実際に稽古の現場に足をはこぶ、参与観察が必要不可欠になってくる。稽古の現場では、演奏にかんする、口頭のことば（口伝のことば）による注意がいくつも発せられる。こういったことばは、稽古という場における、師匠と弟子との向かい合いの関係の中にあり、第三者としてインタビューしてもでてこないことばである。「口伝」のことばは、具体的な演奏行為にそくして意味をもつことばだからだ。口伝のことばは、書かれたかたちで残る場合もあるが、その多くは書きとめられないまま、まさに口頭で伝えられているものである。そうである以上、文献研究においては、口伝のことばと演奏法の関係といった問題は、まったく扱えない問題なのだ。史料にもとづく歴史的研究を中心とする日本の芸能研究において、その実態調査がおざりにされてきたのも当然であろう。

第三の困難さは、師匠と弟子のあいだで、「秘伝」と呼ばれる他人にはもらしてはならない情報が共有される、ということにある。「秘伝」は伝授の一環であり、伝授について書くとするならばそのことにも焦点をあてなければならない。しかし「秘伝」について書くことは「秘密」をもらすことになる。

こういった困難さがあるにもかかわらず、わたしは伝授について論じる必要性を強く感じていた。それは伝授行為のポジティブな側面に、すこしでも多くの光をあてたいからである。以下、本稿の構成を簡単に述べておく。

次の第2節で、わたしは、みずからが経験した笛（能管）の音楽の伝授（稽古）の場面を描

写しておきたい。わたしはもちろんプロの演奏家ではない。素人として、研究をしている者として、稽古場に通っているものである。そのわたしが受けている稽古は、もちろんプロになる役者が受ける本格的なものではない。だが、パターンは同じであると考えて問題はないと思う。その観察から、伝授のいくつかの特徴をあげることにしたい。

第3節では、わたしが現代において経験した伝授が、歴史的にも深度をもち、昔から変わらない面をもつということを指摘する。かつて能の世界には、「名目を相伝する」という行為があった。これに焦点をあてることにより、能の音楽の中での、時代をこえて一貫した伝授の特質を描くことができるであろう。それは、能の音楽をはなれて、身体的な技術の伝授一般に共通する特質であるといえるかもしれない。

第4節では、これまでの「秘伝」論や「口伝のことば」についての論の批判をして、結びにかえる。

2. 参与観察から

2-1. 繰り返し —— 伝授の基本となるもの

音楽の伝授は、基本的には、音響の模倣と集中的繰り返しを、その実質とする。このことは伝統音楽の学習方法を論じた論文そして芸談などでしばしば強調されることである。「ある一部分がうまくできないといわれて、そこだけを何度も繰り返して練習しました。そうしたらある日先生から、それでよいといわれた」というようなエピソードは数多くある（梅本 1985；茂手木 1986；生田 1987）。このような集中的な繰り返しの重要性については、深く説明することもあるまい。われわれはたとえば語学の学習でも、同じようなことがいえることを知っているからである。

語学にかんしていえば、集中的な繰り返しに加えて、現場での繰り返しが有効であることも、われわれは知っている。記憶されていることが、ある一定の時をおいて、プラクティカルな場面で再現される。忘れかけていたものが、もう一度復習されることによって、より確実な記憶となっていく。再現されるそのたびに、再現されたものが自分のものになっていく。

音楽においても事情はまったく同じだ。一度身についたと思われるものは、音楽の「伝承」の現場で、つまり、より長い時間の単位の中で、繰り返されなければならない。たとえば、以前に完全に暗記したはずの曲を、一、二年の間をおいて舞台上で演じるなどといった長い時間間隔をおいた繰り返しが、記憶や技術をより確かなものにしてゆくのだ。また、人の演奏を聴くことを中心とした「間接的学習」（茂手木 1986）も、同様の効果をもつであろう。

記憶を確実にするという面だけではない。長期的な繰り返しにおいては、集中的に学習された音響のパターンや身体運動の連鎖を状況におうじて変化させる技術も獲得されることになる。

また、音響や身体運動の連鎖を、音響以外の視覚的・空間的なプロセスと関係づけることによってより確実にするシステムが、個人の演奏者の内部に誕生する。こうしたことが学ばれるのは、演奏の場への参加といったプラクティカルな場以外ではない。

さてここで読者には、次のような考え方を共有していただこう。音楽の伝授の基本になるのは、言語を用いない、あるいは明確なモデルなどに依拠しない、身体的な繰り返しの世界である。その結果、身体そのものに、行為のかたち（あるいはパターン）が刻み込まれるのである。稽古場とは、そういった身体的な繰り返しをなかば強制的に弟子に課す空間である。そして伝授をふくむ伝承のほうもまた、言語に依拠しないより長い時間単位での繰り返し行為を基本とする。しかし、伝授そのものとはちがいが、繰り返しの強制が目に見えるかたちでは存在しない場合も多い。そのことを確認したうえで次に進もう。

2-2. 繰り返しに加えられてゆくもの ——「ことば」

伝授が身体的な繰り返しを基本にしたものであると考えるにしても、実際には、書かれたものの、言語、といったものが、師匠から弟子に向けられることがある。ちょっとしたコツに言及するような言語的説明、批評的コメント、楽譜、簡単なメモ、そしてさらには、「秘伝」の領域で受け渡しされる書き物にいたるまで、さまざまなかたちでの「ことば」が存在している。

これらはもちろん、音楽のありようをあますところなく「記述」しつくしたものではありません。五線譜のような楽譜にしてもそれが音楽を「記述」しつくしていると思うのはわれわれの信念にすぎないのである。もちろんそこには、伝えられるべき音響の音の高さと長さが示されるのだが、音の高さと長さ以外の要素を捨象しているという意味において、楽譜はあますところのない記述ではない。たとえば音色などをきり捨てて成り立っているわけであり、その意味では抽象的であるということができる。言語も同じである。ある一面に言及しているということは、それによって別の側面の切り捨てがおこなわれているのだ。

こういった考えをふまえて、ここで問題になるのは、楽譜をふくむひろい意味での「ことば」（演奏のメタレベルにあるもの）と演奏の関係である。身体的な繰り返しにたいして、部分的な記述・規定・指示をおこなっている「ことば」はどのような位置にたつのだろうか。

2-3. 伝授の現場から

最初に述べたように、わたしは、能の笛をならう素人である。大学生の頃、それまでまったく知らなかった伝統音楽の世界に興味をもった。やがて、音楽学の研究のために、わたしは能の笛で用いられている楽譜の機能をテーマにした論文を書いた（Fujita 1986）。したがってわたしは、素人の中でもすこし変わった存在であった。論文を書いたあとも稽古に通うことはやめなかった。演奏することじたいに強い興味を覚えてきたし、まだまだ論文にして残しておきた

いテーマがいろいろあるような気がしてきたからである。

一般のお稽古ごとと同様、わたしの笛の稽古は月に三回であった。それまでに管楽器の経験もなく、また音楽的にすぐれたセンスがあるわけではないので、稽古の進みぐあいは、けっして速くなかった。が、とにかく続けるだけは続けていた。年に一度や二度ぐらひは、素人として舞台にたち、他のプロや素人の演奏者と共演する機会もあった。細く長く、素人としての活動をしていたのである。

稽古をはじめて十二年がたったころのある日のことだ。いつものようにわたしは、稽古場の戸をあけた。「先生、こんにちは」といつものようにあいさつする。部屋の中をみれば、稽古の順番を待っている人はだれもいない。わたしと先生のふたりだけがこの部屋にいる。いつものように世間話をすませて、稽古がはじまろうとしていた。今日は、新しい曲をはじめる日だ。さて何の曲をやることになるのだろうか。

新しい曲がはじまる日の稽古は気が楽だ。うまく吹けなくても怒られることはない。先生はいつも、丁寧に楽譜をわたしのノートに手書きしてくださる。手製の和綴のノートの新しい丁に、青のペンでまず曲の題が記される。そして、同じペンでいわゆる唱歌が記されてゆく。ノートにとじられた紙は、八割用箋といって特製のものだ。横に八本の線が引かれたものである。これは、能の音楽が八拍子であり、それを書き表すのに便利のように普及したものである。大正時代頃から普及して、とくに囃子の学習のために定着した用箋である。

その用箋の拍子線にあわせて、唱歌の仮名が書かれてゆく。一回の稽古で暗記できそうな適当な分量の唱歌が記される。そして、そのあとに、先生は赤ペンに持ち替えて、指づかいを書き込んでくださる。指遣いは数字で記される。唱歌の仮名の横につけられる。吹き口にちかい指穴から1, 2, 3と番号が決まっていて、7までである。数字による指穴表記も、さほど歴史の古いものではない。じっさい、別の表記法を現代でも用いられる師匠もいるし、先生の話によれば、先生自身が稽古を受けていた時代には（昭和初期）、指遣いはたいていは師匠の指を見て覚えていたそうだ。いちいち紙に書いたりもしなかった。

わたしの真向かい、三メートルぐらひのところすわっておられた先生は、いつものように何やら書いておられる。わたしは静かにしてじっと待っている。先生がさらさらっと書いてくれたノートがわたしの前にかえてきた。「これを吹いてみい」といわれてノートをのぞき込んだ私は、何だか様子がちがうことを感じた。

ノートには笛の音やフレーズをしめす唱歌の仮名がならべられ、そのそばにはいつものように、赤ペンで指遣いがそえて書かれていた。しかし、いつもなら譜のはじまりの位置に、曲名が書かれているはずなのだが、今日に限ってなぜか曲名が書かれていない。私は、疑問に思いながらも、譜に書かれた指遣いをたよりにしながらひととおり吹いてみた。先生はじっとそれ

を聞いている。吹きおわると「まあよかろう」といわれて、すぐにその日の稽古はおわった。

それは、拍子にあわない曲だった。拍子にあわない（拍子不合）というのは、鼓などの打楽器が演奏する八拍子の拍節にあわせて吹くのではない、演奏法である。耳で聞いた感じをたよりにして、常識的な範囲で、ひとつひとつのフレーズや音の長さをきめて吹いてゆくのが、「拍子不合」の演奏法である。しかも、それは無伴奏の独奏曲であった。笛の稽古においては、向かいにすわった師匠はたいてい、合奏に参加する別のパート（大鼓、小鼓、太鼓）の演奏をしながら、弟子を指導することになる。しかし、この曲の稽古においては、先生は、じっと、目を閉じて聞いているだけなのだった。

第二回目の稽古からは、同じものの繰り返しである。それから数回、ノートに書かれた数だけのフレーズを、先生のまえでとおして演奏する稽古がつづいた。約一ヶ月後には、後半の部分がわたしのノートに書き加えられた。わたしのノートには、十一のフレーズからなるその曲の唱歌の全体が姿をあらわしたのだ。先生はあいかわらず、曲の名称を口にしなかったが、わたしは、もうその時点で、自分が何を稽古されているのか、わかっていた。能の音楽の伝授の場には新作などは存在しない。だから、自分が稽古されているものが何なのかすぐに見当はつく。しかし、先生のほうはまったくこれが何なのかを口にしない。不思議だった。

稽古にゆき、わたしは、先生のまえに正座し、吹いて、おわる。それに短いコメントがつけられることもあった。しかし、親切なコメントではなかった。わたしが吹き終わるたびに、「もっと音を内にこめるように」とか、「ひとつの音をながく吹いたら次はみじかく」などといった簡単なコメントをくれるだけだ。「音を内にこめる」なんて、いったいどうやったらいいんだ。まったくわからないまま、約三ヶ月がすぎたのである。

そしてついに、わたしが稽古しているものの名が明かされた。もちろんそれはわたしにはわかっていたのだが。先生はぼそぼそとした調子で「おまえさんの稽古しているのは『恋の音^{こい}取^ね』である」といつてくれたのである。それからあと、先生のコメントはますます過激になった。「今の調子（音色）は、中之舞の調子でしかない」。中之舞とは、学習者が最初期に習う、いわば入門曲である。

全体を通しての稽古が、その後も数カ月間続いた。おもに仕込まれたのは、フレーズとフレーズの間の無音の間隔のとり方である。仕込まれるといっても、息を（コミを）大きくひとつとるとか、ふたつとるとかいうものであって、具体的なそのとり方というものがまるでわからない。その後の数ヶ月は、わたしにとっては手探りの日々であった。自分なりに息をひとつとったとしても、それはすこし短かったり、長かったりする。

あまりにその原理原則がわからないので、わたしはある日こっそりと録音機をもちこんで録音をし、その時間間隔をはかってみたことがある。するとだいたいの物理的時間間隔はわかった。しかし残念ながら、わたし自身は機械時計ではない。したがって、その録音と計測結果の

知識は、何の役にもたたなかったのである。

音色についてのコメントが合間合間に繰り返された。「おまえさんの音は、外にぬけている。内にもっとこもっていないと」というコメントは何度も繰り返された。また、音の切れ方が悪いともいわれた。「音が板にコツッとあたるようにとまるのだ」、という説明が先生の口からおこなわれた。またその音の様子が、右手にもった張扇を右から左へゆっくり動かし、左手に立ててもった本の表面にコツッとあたるしぐさで示されたこともあった。

しかし、進歩の実感はまったくなかった。わたしはさすがに、もういいかげん飽きてしまった。思えば一年近くも、毎週稽古場にきては、十一のフレーズを吹いて雑談をして帰ってゆくだけの日々だったのである。

一年近くになると、先生も「おまえさんの間のとり方はすこしはよくなってきた」といってくださった。わたしを哀れに思ってくれたのかもしれない。やさしい先生である。

しかしわたしにはまだ、何の実感もない。わたしはわたしなりに、独自の間の計量法をもっていた。またあるとき先生は、自分なりの間の数え方を披露してくださった。それ以降はおもにそれにたよっていた。しかし確実ではなかったのである。その数え方に依拠しながらも、目を閉じてすわっている先生の雰囲気をつかみながら「えい、このあたりでいいだろう」と思って、次のフレーズの吹きはじめのポイントにとびこむのだ。

そんなことを繰り返しているある日、先生がもういいだろうといってくださった。そのときに先生が「おまえさんが吹いているのはこういうことになるのだ」といって一枚の紙を渡してくださったのである。横に長い楽譜であった。くだんの唱歌にくわえて、そこには、「清経恋之音取」という曲の題名が記されていた。そして、フレーズどうしの間隔をどのようにとるか、ひとつひとつの音をどのように引くかについての、これまでの口頭で与えられてきたセッションが簡単な記号でしめされていたのである。

譜の最後には、日付、先生の名前、わたしの名前などが記されており、「他見無用」といった文句も書かれてある。いわば卒業証書であるが、これはもちろん額に入れてかざっておくような性質のものではない。では、それはいったい何なのか、いつかはまじめに考えなければならぬだろうと、思ったのを記憶している。

以上が、わたしが恋の音取を習ったときの報告である。こうした伝授は、あまりにも時代錯誤的であると、読者の目には映るかもしれない。わずか十数分の曲の稽古に、約一年をかける。もっと効率的な教え方があるはずだ。わたしもそう考えながら、いったいこの経験で何がえられることになるのか、それをはっきりさせるために、すこし時間をおかなくてはならなかった。

2-4. そのまとめ

以上は、約十年前（1992年を中心とする一年間）に経験・観察したことなので、この曲の伝承が、現在もこのようなスタイルをとっているという保証はどこにもない。また、これまでにわたしは、ほかのひとから恋の音取の稽古をどのように受けたかについての話をきいたことがない。ここに記したのは、私自身の経験であって、一般化できる保証もない。しかし、ここにはおそらく、日本音楽の伝授全体に拡大して考えることができるような、いくつかの特徴がみられると思われる。整理してみたい。

・執拗な繰り返し

特徴の第一は、同じレパートリーが執拗に繰り返されたことである。これは約半年つづいた。異例のことであった。稽古では、「あかんな」「おもしろくない」ということばだけしかもらえないときがほとんどだった。これは誇張ではない。それまでに学習したほとんどの曲は、ながくて三ヶ月ですんでいた。先生はすこしづつ譜を書いてくれるが、それが完全に書き終えられたのち、二回程度通して吹くと、その曲の学習は終了していたのである。まだ暗記できていないのに、終了してしまうこともあったぐらいだった。

恋の音取の稽古は約一年つづいた。月三回の稽古で、わたしは約二十回も、同じものを師匠のまえて吹いた。繰り返しは、ふだんのレパートリーの四倍程度である。これだけ繰り返されると、さすがに暗記してしまった。

・口伝的な情報の補足

あまりの進歩のなさに、先生はあきれられたのだろうか。いくつかの説明がおこなわれた。何が悪いのかが分析されたのである。

まずひとつめ。この恋の音取という曲は、無伴奏であり、拍節のない曲である。拍子にあわない吹き方をするものである。その吹き方の注意がおこなわれた。たとえば「オヒーラーラーラー」というひとつのフレーズがある。それは書かれた楽譜の上では、いくつかの仮名が均等に並べられているものでしかなかった。そのフレーズはこれまでにもしばしばほかの曲の中で目にしており、何度も吹いてきたものだった。だから軽く考えていたのである。わたしは次のような注意を受けることになった。「全部同じおおきさに吹いてしまったら、おもしろくない」。簡単にいえば、ひとつの仮名を長くのばしたら、つぎは短くする、というように変化をつけなければいけないということであった。したがってここにあって書き表すなら「オヒーラー、ラー、ラーラー」といった感じの長短の差がつけられなければならない。

ふたつめは、音の切れ方である。「おしが弱い」ということが何度もコメントされた。フレーズの最後の仮名を延ばすとき、息がたえて消えるような音になってしまう。それはいけない

ということ。これは習っている当時、どうしたらいいのかさっぱりわからなかった。そこでは、すでに述べたように「音が板の壁にぶつかって、コツッと音をたてて消える」という指示があった。

みつつめとしては、装飾的な指遣いである。基本となる指遣いに、いくつかの補助的な指をくわえること。これは具体的に指示を受けた。先生はいつもあたらしい指遣いを教えるときには、「こうしてみい」といって、自分で笛を吹いてみせてくれたのである。わたしもその場で、不器用ながらそれをそのままねることになる。情報は視覚的なものであった。補助的な指がどのタイミングでどのように、穴からはなれていくか、視覚的に獲得し、自分でまねていくことになるのである。もちろん、それは長い期間の試行錯誤をうむことになる。先生のとりの指遣いをしてもしそのようなフレーズにならなかったりするのだ。だから、先生が舞台に出演しているときに、先生の指の動きと、でてくる音との関係を観察することになる。それでもわからなかったりする。きっと視覚的に確認できた以外の指が穴から離れているのかもしれない。考えては失敗するのである。

・書かれたものの使用

すでに述べたように、いつもならひとつの曲の稽古がはじまるときに、完全な楽譜が渡されていた。わたしの師匠は、市販の楽譜を用いなかった。わたしのもっている楽譜はすべて、師匠のペン書きである。

わたしの師匠の稽古は、素人にたいしては比較的あまかったように思う。稽古のときには完全な暗記をしてこなくてもすんだ。たいていは、楽譜をみながらの稽古だったのである。完全に暗記をしてこなければ叱られるという恐怖は、あまりなかった。しかしレパートリーが難しくなるにつれて、指づかいはだんだん複雑になる。多くの弟子はそれでも暗記をしていなかった。数人の素人弟子のあいだでは、特殊な技術が発達していた。吹きながら、右手を笛からすばやくはなして、目のまえにおかれている譜の丁をめくる技術である。

このように、わたしたちの現代の稽古は、完全に書かれたものに依拠したスタイルである。だから暗記するのも、視覚的な暗記への依存度が高かった。はじめた頃には、譜のページを図像的に記憶していて、吹きながら頭の中でページをめくっていたものである。

楽譜が必要不可欠な状況になってしまっているから、恋の音取を稽古するさいにも、最初に、唱歌の譜が書いて渡されたのだ。しかし、最初に渡された恋の音取の唱歌譜は無造作に書かれたもので、いかにも仮のものという感じがあった。それが仮のもでなくなったのは、稽古の最後である。最後に、一枚の署名入りの紙が渡された。それが完全なかたちの楽譜であった。

大切なことは、「おまえさん、もうそろそろええやろう」といわれたとき、つまり稽古がほぼ完了した段階で、楽譜が渡されたということなのである。現代、図書館などに残っている多

くの伝書群も、そういったタイミングで、師匠が弟子に授けたものであると想像できる。最初からいきなり楽譜を渡したりすることはなかったのではないだろうか。

・名が隠されていたということ

能の世界はたいがい隠し事の多い世界である。というより、技術についての説明の努力を十分にしない世界である、といったほうが正解なのかもしれない。音楽をおこなうにあたって当然知っておかなければならないような、基礎的な常識がしばしば教えられていなかったりする。たとえばわたしが、稽古をはじめた頃によくつまづいていたのは、鼓の掛け声である。楽譜にはヤアハンと書かれているのに、鼓打ちはそうは唱えずに「ヨオホオ」と唱えていた。わたしは最初、鼓の掛け声がまったく聞き取れなかったのである。また、能の音楽のリズムの組織は大変複雑であることは有名である。しかも説明方法は不十分である。このことじたい、しばしば議論の対象になってきたのであるが、根本的な「改善」はおこなわれていないままである。

こういった意味で、説明不足には慣れていたのであったが、自分が稽古を受ける曲のタイトルが最初に口にされなかったのは、やはり異例のことであった。数カ月後に名前を告げられた。そして最後に楽譜が渡された。

伝授においては、まず、繰り返しによる技術の習練がある。それに口伝のことがぐわえられ、最後に書かれたものが渡されるというのが、一般的順序といってよいだろう。

3. インタビューおよび文献調査から

3-1. 「ことば」の機能

一般に楽譜には、演奏の正確さを保証し、演奏を拘束する働きがある。それは、記憶があやふやになったときに参照されることにより、おこなおうとする演奏の正しさの根拠（指標）となる。楽譜にかぎらず、名目（曲の名称、演奏法の名称）も同じ機能をもつものである。たとえば技術がはばゆるぎなく身についたとしても、これでよいのだろうかという不安が、古典音楽・伝統音楽の演奏の場合にはつきまとうことになる。「ことば（記号や名前など）」を与えることは、楽譜を与えることと同じように、そうした不安をとりのぞき、技術に何らかの安定したポイントを与えることになるのである。

たとえば、与えられた恋の音取の楽譜のなかには、フレーズとフレーズの無音の間隔をどのようにとるかについての情報、いわゆるコミ（息を込めること）の数も記号で指示されていた。この記号は、フレーズ間隔を組織するための、力強いガイドとなる。

つまり、その記号を知っていることは、演奏者にひとつの確信を与える。たとえば、フレーズのある部分を繰り返して演奏しているうちに、そこに一秒や二秒の誤差が生じてしまったとし

でも、それを些細な現象であるとみなしうる強い自信が、演奏者には与えられるのである。楽譜の記号も含むひろい意味での「ことば」には、概してそのような機能がある。

3-2. 名目相伝

技術にたいする「ことば」が学習者の中で重要なポイントになることについて考えていたとき、「名目相伝」ということばに出会った。この用語をわたしに教えてくださったのは京都に在住の能楽師味方健氏である。

われわれは現在、いくつかの図書館で江戸の後期に書かれた、能の特殊演出の名称を記したリストを目にすることができる。それらは、江戸の後期にどのような特殊演出が作り出されたかを知るための好史料なのであるが、その名称のリストじたいは、だれも見ることのできる性質のものではなかったのである。たとえば現在、法政大学能楽研究所に所蔵されている『習事伝授書留』は、「宝暦～明和年間に浅井織之丞章盈が観世大夫元章から相伝された秘事を詳細に書き留めた」史料である（表 1986）。その冒頭がやはり「伝授目録」であり、その末には、伝授者名と伝授の年月にくわえて、「右目録ハ元章殿御上へ差上被申候ヲウツシ置候。他見ハ無用ニ候。観世家ニテモ右目録ハ伝受にて御座候事也」と記されている。この資料を紹介している表章氏は右の引用のあとに「この目録自体が伝授事の一つだったことが知られる」と述べているが、わたしも同じように、名称じたいが秘密にされるという慣習が江戸期には一般的であったと考えておきたい。じっさい、明治になってこの資料を翻刻して出版した能役者木下敬賢（木下 1890）は、破門を受けているほどだ。

右の目録の中で、味方氏が注目するのは「暗夜の一声」（やみよのいっせい）、「ほのかの一声」などという名目である。近代になってそういった名称群は、曲の特殊演出の名称という単なるラベルとなってしまって、もはや秘すべき対象でもなくなっている。現代では、目録の中の名称の多くが、印刷して一般に配布される番組のうえに、特殊演出の名称として記されるようになっている。しかし、江戸の後期においては、そうではなかった。

暗夜の一声は、実際の演奏パターンとしては、大鼓も小鼓もまったく通常の「一声」（という名の登場音楽）の演奏とはちがいがない。音響面だけを観察すれば、通常よりもゆっくりであることははっきりしている。しかしながら、速度をふくめたいわゆる「ノリ」（リズム、運び方、もっていき方）のちがいが一体何に由来しているのかは、音響そのものからではわからない。

学習者はまず、音響を媒介にして演奏方法を模倣する。そして最終的な段階で「暗夜」ということばが与えられるのである。それによって、学習者は、いったい何を根拠にして、どういう心持ちをもとにして「ノリ」がつくられているのかを理解するであろう。そのとき「暗夜」ということばは、単なる比喩ではない。演奏者にとって必要十分な指示のひとつなのである。

ふつう、規範・根拠が明確に意識されれば、そこからの逸脱・バリエーションという領域も

誕生することになる（徳丸 1991; Brinner 1995）。名目もまた、演技者にある程度の自由を与えるものとなるであろう。ひとたび「暗夜」ということばを手にした演技者は、そのことばをたよりにして、演奏の速度などをその場にふさわしいように工夫していくことになる。「暗夜」ということばをはっきり表現するために、たとえパターンからの何らかの逸脱がおこったとしても、それは名目に忠実であることにより「正しい」演奏たりうる。

同じように、「恋の音取」という名目そのものにも、規範・根拠としての機能が期待されていたのかもしれない。「恋」ということばが、何らかのインパクトをもち、具体的演奏方法の示唆をすることになっていたのだらうと想像する。しかし、わたしを含む現代人は、すでにこの名目自体に、はじめから慣れ親しみすぎている。名目を、技術が達成された後から知ることのインパクトを、実際に感じることは、もはやできない。インパクトを受けた結果として得られる内容も、具体的にはわからない。

江戸初期の役者が弟子に与えた技術書『童舞抄』の中の「清経」の項には、「一、此出場、笛ばかりにて出る。此笛に名あり。口伝」と記されている（西野 1973）。口伝ということばで、省略されていることは、おそらく、「恋の音取」という名そのものである。その名は、本来は、初心者からは隠される対象であったということは、確かな事実である。

3-3. 名をさらに隠すこと

名称はしかし、伝授されてゆく過程でしばしば独り歩きする。それはそのまま、別の人の口から口へとひろまってゆき、公然の秘密になってしまいかねない。おそらくそういった事態をさける目的もあったのだらうか。嘘の名称を流すということが、江戸期にはおこなわれた。たとえば彦根市立博物館に所蔵される喜多流伝書『能覚書』（寿硯奥書）には、次のような一節がある。

一、道明寺ノ笏拍子ノ事

五一三と打切なり。〔中略〕是も五一三と云事ヲかくし、間ニハ二ツも又ハ三ツ打たる後ニて、又、三ツもつゝけ、数、五一三と忘れぬやうニ打也。かやうの事ハ秘事迄ニして、能ノ時ハ略すへし。弟子ニも五一三を、五三一とか、一三五とかおしゆるなり。

道明寺という作品の「笏拍子」という特殊演出について記しているのだが、主役は謡にあわせて、笏拍子を九回打つ演技をしなければならない。そのさいに、五つ、一つ、三つ、というグループ化をせよ、という内容である。そして、こういったことは秘密であるから、弟子にさえそのグループ化の原理である「五一三」という名を教えてはならず、「五三一」とか「一三五」とかといって攪乱せよ、と述べている。

もちろんこれは、伝授者の権威や経済的基盤を守ることが、直接の目的をなっているというべきだろう。しかし、純粋に芸の技術達成上の目的もこめられていると、わたしは考えたい。身体的な繰り返しが十分になされていない段階で名称が知れてしまうことは、古典音楽の伝授においては危険なことなのだ。

一般に、能の音楽の世界では、技術の十分でないものに対する言語的な指示が危険なものであるとみなされることが多い。たとえば、謡本にみられるいくつかの指示についてある歌手は説明してくれたことがある。謡本に「カルク」という指示があったら、弟子にはその逆であると意識するように教えればちょうどよい、と（藤田 1989）。速度やニュアンスを指示することばは、その指示が規範として強い影響力をもっているゆえに、危険視されている。とくに入門間もない弟子がそういった指示を演奏の規範にすること対しては、強い規制がおこなわれる。このことは、「秘伝」の領域において、技術の名を隠すこととも同じパターンをなす現象ではないだろうか。別のところでも述べたのだが（藤田 1995）、隠すことは、変化を極力少なくし、変化を変化とみなさないという「保存イデオロギー」に連動する、実践のひとつなのである。

4. 結びにかえて —— これまでの「秘伝」論を批判する

秘伝にかんするこれまでの研究の問題点の第一は、伝授活動全体の中から「秘伝」だけを特別なものとしてとりあげてしまう、性急さにある。「秘伝」という名のもとに伝えられることは、もちろん特殊な事柄である。特定のむずかしいとされるレパートリー（秘曲）がそこで伝えられることになるのだ。しかし、その伝え方のパターンは、ふつうの「秘伝」ではないような曲目の伝承においてもみられ、連続していると考えられる。伝授の中には、演奏などの身体的な行動の繰り返しのうえに、何らかのかたちでそれを抽象的にとらえた「ことば」がかならず存在している。その抽象的な表現（ことば）が、書き物にされて秘匿された場合に、それが「秘伝」の領域にはいることになる。それだけのちがいののだ。その意味では、さりげないコメントも、口伝のことばも、秘伝のことばも、さらには楽譜も、連続したものであるととらえられなければならない。

「秘伝」の伝授は経済的な活動でもありうる。歴史的にはその伝授や免許の発行が、家元制度の経済活動の基盤になっている。このことはもちろん否定できないことである。そしてそれゆえに、「秘伝」はことさら特別扱いされてきた。熊倉功夫氏の秘伝論「秘伝の思想」（熊倉 1988）も、やはりそういった立場にたつ。しかし「秘伝」は、稽古のおこなわれる現場で、つまり伝授全体の中で、そしてさらには「伝承」全体と地続きのものとして、観察されなければならない。

第二の問題点。熊倉氏の秘伝論では、伝授の中で使われる比喩的な言語と、論理的な言語の

ふたつが明確に区分されている。身体行動の広大な世界の上の層には、それを口頭でいいあらわす、メタファーのレベル（口伝のレベル）が存在している。そしてそのさらに上層部に、書かれたかたちの言語のレベル（論理として認識されるレベル）が存在しているというふうに階層化するのが、氏による伝授の見取り図である。しかし、メタファーと論理は、そう簡単に階層化できるものではない。ましてやそれらが、口で伝えられることばと書かれて秘されたことばとの内容のちがいに連動しているとはいえない。

メタファーを特権的にあつかう見方そのものも、同意できない。メタファーを強調する論としては、教育哲学者の生田久美子氏の『「わざ」から知る』（生田 1987）がある。氏は、熊倉氏と同様、メタファー（わざ言語）と論理的言語（科学的言語）を明確に区分している。そして芸能の伝授においては、前者が多用されることを指摘し、その使用には、教育的機能があると考ええる。簡単にいえば、理解の容易でない比喩的言語（わざ言語）には、弟子にやる気をださせる、あるいはやる気のある弟子を選別するという機能があるというわけである。熊倉氏も同じように、メタファーが弟子の主体的な解釈をひきだすということを述べ、メタファーに特定の機能を与えている。

しかしそれは、ことばが与えられる状況をまったく考慮していない説である。伝承の過程において、ことばはその与えられるタイミングが重要なのである。ことばは多くの場合、身体的な繰り返しの末に、技術がほぼ獲得された末に、発せられる。そしてそのまま、実践をうまくいいあらわし、その規範になるものとして理解されるのだ。もし「ことば」に対して主体的な解釈がでてくようならば、それは、弟子がそのことばを受けとる適切なタイミングに、いまだ及んでいないことをあらわす。その意味では、「主体的な解釈」の発生なるものに光をあてることは、伝授の未完、失敗という事態に、光をあててしまっているということになる。伝授の「ことば」の主たる機能とみなすことはできないのである。

補記 この論文の主役であるわたしの師匠、赤井藤男師は、1998年に亡くなった。しかし今もわたしには、「おまえさん、全然わかつたらん」という声が聞こえてくるのである。その声に感謝する。また、わたしの研究を「芸能社会学」と命名し、風変わりな研究であることを理解しつつ、様々な知識をおしげもなく披瀝してくださった味方健氏には、いくら感謝しても足りない。

文 献

Brinner, Benjamin, 1995, *Knowing Music, Making Music: Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

能の音楽の伝授（藤田）

- 藤田隆則 1989「音声による言葉の断片化」蒲生郷昭・柴田南雄・徳丸吉彦・平野健次・山口修・横道萬里雄（編）『岩波講座 日本の音楽・アジアの音楽 第7巻』岩波書店。
- 藤田隆則 1995「古典音楽伝承の共同体」福島真人（編）『身体の構築学』ひつじ書房。
- Fujita, Takanori, 1986, "Kuchishoga," in Tokumaru Yosihiko and Yamaguti Osamu (eds.), *The Oral and the Literate in Music*, Tokyo: Academia Music, pp. 239–251.
- 生田久美子 1987『「わざ」から知る』東京大学出版会。
- 木下敬賢 1890『能楽蘊奥集』石渡繁三（発売担任）。
- 熊倉功夫 1988「秘伝の思想」守屋毅（編）『大系・仏教と日本人 7』春秋社。
- 茂手木潔子 1986「義太夫節の学習法」小泉文夫先生追悼論文集編集委員会（編）『諸民族の音——小泉文夫先生追悼論文集』音楽之友社。
- 西山松之助 1982『家元の研究』（西山松之助著作集 第一巻）吉川弘文館。
- 西野春雄（校訂）1973『下間少進集 1』わんや書店。
- 表章 1986『能楽史新考 二』わんや書店。
- 徳丸吉彦 1991『民族音楽学』放送大学教育振興会。
- 梅本堯夫 1985「邦楽の伝統的教育方法」梅本堯夫・中原昭哉・馬淵卯三郎（編）『アブサラス 長廣敏雄先生喜寿記念論文集』音楽之友社。